L'AGRÉABLE DESSINATEUR,

OU

ÉTUDES DE PAYSAGES, DE FIGURES ET D'ANIMAUX,

DONT DOUZE EXÉCUTÉES A LA MANIÈRE DU CRAYON,

D'après les procédés lithographiques de G. Engelmann;

REPRÉSENTANT

Les Têtes des Filles de Selma, d'après Ossian; des Têtes d'Amours; la Prison du Tasse, à Ferrare; une Vue de Rome, d'après Granet; des Matelots harponnant une Baleine; un Aigle déchirant un Faon sur un roc; une Chasse de Cerfs; diverses Fabriques d'Italie, et quatre Sujets russes.

ACCOMPAGNÉ

D'un Texte sur le Paysage en général, sur chaque Sujet en particulier, et sur l'Art de la Lithographie.

Par Mme DE LORMOY.

A PARIS,

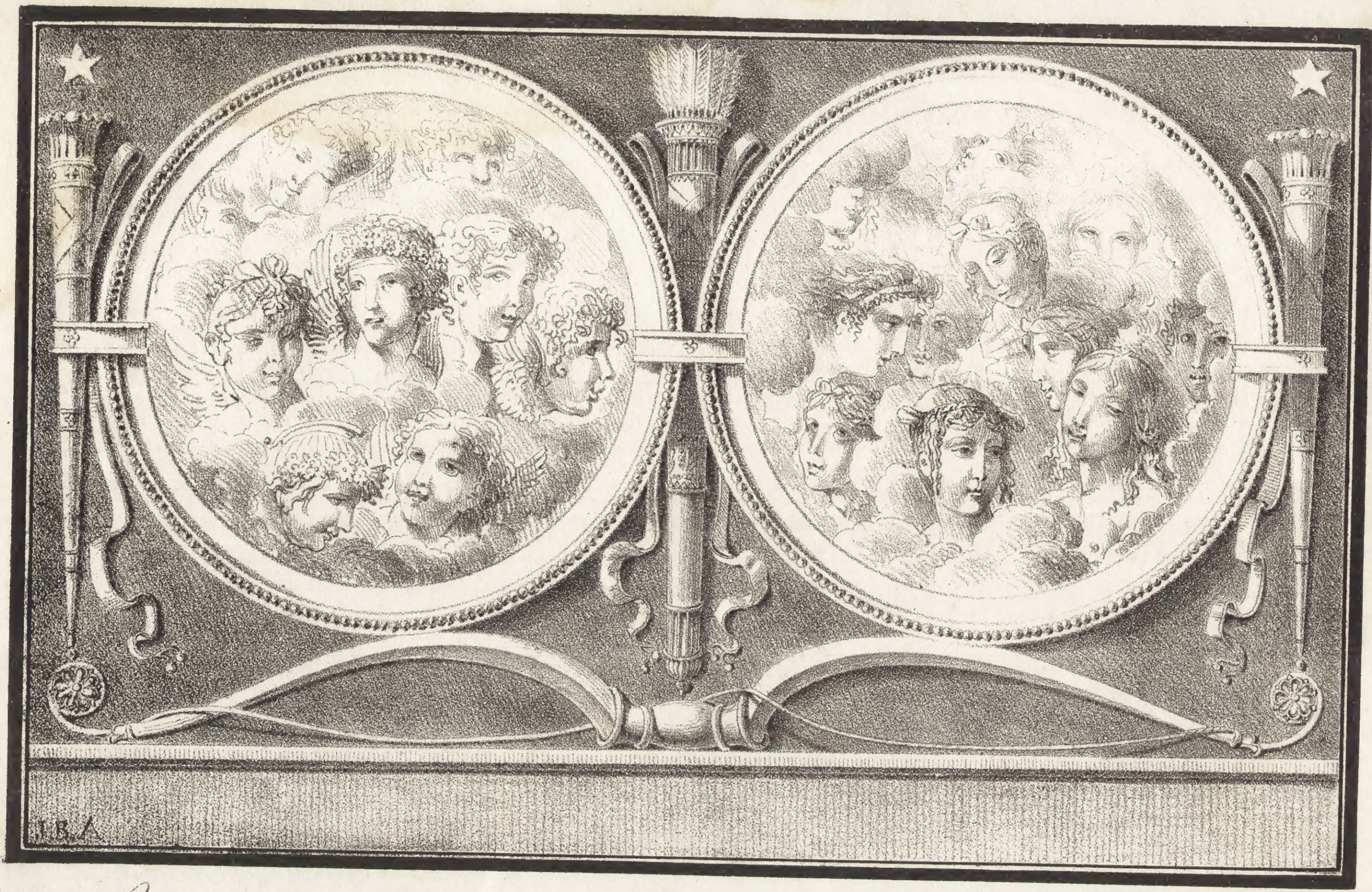
CHEZ A. NEPVEU, LIBRAIRE, PASSAGE DES PANORAMAS, No. 26.

1818.

L'AGRÉABLE DESSINATEUR.

L'AGRÉABLE DESSINATEUR.

IMPRIMERIE DE LE NORMANT, RUE DE SEINE, N°. 8.



Les têtes d'Amours Les Filles de Selma

L'AGRÉABLE DESSINATEUR,

OU

ÉTUDES DE PAYSAGES, DE FIGURES ET D'ANIMAUX,

DONT DOUZE EXÉCUTÉES A LA MANIÈRE DU CRAYON,

D'après les procédés lithographiques de G. Engelmann;

REPRÉSENTANT

Les Têtes des Filles de Selma, d'après Ossian; des Têtes d'Amours; la Prison du Tasse, à Ferrare; une Vue de Rome, d'après Granet; des Matelots harponnant une Baleine; un Aigle déchirant un Faon sur un roc; une Chasse de Cerfs; diverses Fabriques d'Italie, et quatre Sujets russes.

ACCOMPAGNÉ

D'un Texte sur le Paysage en général, sur chaque Sujet en particulier, et sur l'Art de la Lithographie.

Par Mme DE LORMOY.



A PARIS,

CHEZ A. NEPVEU, LIBRAIRE, PASSAGE DES PANORAMAS, No. 26.

1818.

INTRODUCTION.

OCCUPÉE de la lecture de mon bon Gessner, dont *la Mort d'Abel* et les *Idylles* auront toujours pour moi le mérite de la nouveauté, je venois d'en achever un volume, et j'avois ouvert au hasard le tome second qui m'étoit tombé sous la main. Le titre de l'opuscule que j'avois sous les yeux, *Lettre sur le Paysage*, piqua ma curiosité. Mes enfans dessinoient auprès de moi. Jules, qui regarde comme par trop enfantin de crayonner des yeux, des nez et des oreilles, veut s'élever à la hauteur du *paysage*. C'étoit une ferme *lithographiée* qu'il s'occupoit en ce moment à reproduire, en calquant sur le carreau d'une croisée, les lignes et les autres détails qu'il n'auroit pu rendre sans la règle, le compas, le *rapporteur*, en un mot, sans tout l'attirail de la géométrie.

Mon Antonie, plus âgée, et cependant plus modeste, crayonnoit des figures d'hommes, d'animaux et d'arbres, d'après une vieille estampe gravée au burin.

L'un et l'autre suivoient leur modèle, sans s'embarrasser des règles auxquelles les arts d'imitation ne sont pas soumis avec moins de rigueur que les autres arts. J'abandonnai un instant les

premières pages de la lettre de Gessner, pour contempler les progrès de mes petits élèves à qui, semblable à certain oncle de *Gil-Blas*, j'enseigne souvent des choses que je ne sais pas bien parfaitement moi-même. Mais je ne suis pas la seule mère qui, en surveillant les travaux de ses enfans, profite des leçons qu'ils reçoivent.

Antonie rompit la première le silence. Maman, dit-elle, quand saurai-je assez bien dessiner pour aller dans la campagne peindre les objets eux-mêmes, les arranger suivant mon goût, ou, si voulez, suivant mon caprice, sans m'assujétir à copier sans cesse ce qui n'est peut-être que la copie de mille autres copies ?

J'allois lui répondre que l'art du dessin étoit peut-être celui de tous qui exigeoit l'imitation la plus servile, et qu'on n'y étoit original qu'à force d'être un excellent copiste, lorsque, reportant les yeux sur le livre, je lus ce que disoit Gessner à son ami Fueslin :

« Vous savez que le sort ne sembloit pas me destiner à pratiquer la peinture. Cependant un penchant naturel, marqué dans ma première jeunesse par des essais continuels, sembloit indiquer que la nature ne s'accordoit point sur cet objet avec des circonstances d'état qui ne dépendent point d'elle.....

» Ce fut au paysage que mon penchant me fixa; je cherchois avec ardeur les moyens de satisfaire mes désirs, et, embarrassé de la route que je devois tenir, je dis : Il n'est qu'un seul modèle, il

n'est qu'un seul maître ; et je me mis à dessiner d'après nature. Mais j'appris bientôt que ce grand et sublime maître ne s'explique clairement qu'à ceux qui ont appris à l'entendre. Mon exactitude à le suivre en tout m'égara ; je me perdois dans des détails minutieux qui détruisoient l'effet de l'ensemble ; je ne saisissois pas cette manière de rendre qui, sans être servile ni léchée, exprime le véritable caractère des objets. »

L'étourdi de Jules avoit entendu la question de sa sœur : il remarquoit qu'au lieu d'y répondre je continuois ma lecture. Et moi aussi, Maman, reprit-il, je voudrois bien dessiner un site d'après nature. Je l'ai mille fois essayé, mais je n'ai pu y réussir. Quand je veux dessiner, *sans modèle*, une maison ou un moulin, je ne sais comment il se fait que mon édifice n'a qu'une façade, et qu'il est tout plat, au lieu de présenter deux côtés à la fois, comme dans toutes mes estampes.

Mon fils, répondis-je, c'est précisément à une objection de ce genre que répond l'ouvrage que j'ai entre les mains. Gessner, l'auteur de cette *Mort d'Abel* qui vous a tant fait pleurer, a voulu aussi suivre son instinct, et apprendre tout seul à dessiner. Hé bien, il convient qu'il s'est longtemps égaré dans une fausse route dont son génie supérieur n'auroit pu suffire pour le tirer. Ecoutez ce qu'il dit sur la nécessité qu'il reconnut enfin de suivre les pas des grands maîtres. Ce fut Waterloo, le premier paysagiste de ce temps, qu'il prit pour modèle. Il avoue qu'il doit à ce grand peintre la facilité qu'il trouva enfin à rendre ses propres pensées. En parcourant les pages

qui suivent, je vois que d'autres peintres, et entr'autres Vouwermans, dont vous connoissez aussi quelques estampes, dirigèrent ensuite par leurs ouvrages les travaux de Gessner.

Ah ! Maman, s'écria Antonie, laisse-moi lire un passage que je vois, et qui me semble avoir un trait direct à ma question.

Je remis le livre à Antonie, qui lut tout haut :

« Passant ainsi de l'imitation variée à l'observation constante, retournant ensuite à la nature, je sentis enfin que mes efforts devenoient moins pénibles. Les masses et les formes principales se développoient à mes yeux; des effets que je n'aurois point vus me frappoient; j'allois jusqu'à rendre d'un seul trait ce que l'art ne sauroit détailler sans se nuire; ma manière devenoit expressive. Combien de fois, avant ces premiers progrès, j'avois cherché, sans les trouver, des objets favorables à l'imitation! Combien il s'en offroit à mes yeux! Ce n'étoit pas cependant que chaque site ou chaque arbre réunît toute la beauté pittoresque que je pouvois désirer; mais mon œil exercé ne voyoit plus d'objets sans y démêler des formes qui me plaisoient, ou des caractères qui fixoient mon attention. Je n'apercevois plus d'ombre qui n'eût quelque branche bien jetée, quelque masse de feuillages agréablement disposée, quelque partie du tronc dont la singularité fût piquante. Une pierre isolée me donnoit l'idée d'un rocher .... »

Voilà justement ce que j'ai pensé cent fois, interrompit Jules,...... Un regard sévère que je lançai à mon fils lui imposa silence : il alloit verser des larmes ; mais, trouvant sa faute suffisamment expiée, je le consolai, en lui permettant de lire à son tour la suite du même paragraphe :

« Je l'exposois (la pierre) au soleil, sous le point de vue le plus relatif à ma pensée ; et donnant dans ma pensée plus d'étendue aux proportions, j'y découvrois les plus brillans effets du clair-obscur, des demi-teintes et des reflets. Mais lorsque de cette manière nous recherchons nos parties dans la nature, nous devons nous garder de ne pas nous laisser trop entraîner par le singulier. Recherchons le beau et le noble dans les formes, en ménageant avec goût les formes qui ne sont que bizarres. C'est l'idée de la noble simplicité de la nature qui doit modérer un essor qui porteroit l'artiste au goût du merveilleux, à l'exagération, peut-être même au chimérique, et l'éloigneroit par là du vraisemblable, qui est la vérité des imitations. »

Reprenant le livre des mains de Jules, je lus à haute voix d'autres passages, et en fis le commentaire. La conclusion fut que le dessin exige des études lentes et profondes, que le paysage surtout se combine d'une multitude de notions diverses, et surtout d'une théorie profonde de la perspective.

Maman, reprit Jules, tu m'as quelquefois montré des traités de perspective dans la petite bibliothèque qui m'a été particulièrement léguée par un père dont nous chérissons tous les trois la mémoire..... Je voudrois bien être assez avancé pour comprendre quelque chose à ces carrés, à ces

cercles, à ces triangles, à toutes ces lignes bizarres, les unes droites, les autres ponctuées. Cela arrivera peut-être quelque jour ; mais, en attendant, tu dois être assez savante pour nous expliquer à peu près tout cela sans un grand étalage de science?

J'en doute beaucoup, répliquai-je; cependant je tâcherai de vous faire connoître, par une suite d'estampes, les principaux préceptes qui constituent l'art de la perspective.

Les enfans goûtèrent cette idée. Je possédois des originaux passables. Je les donnai l'un après l'autre, à mes enfans, pour les copier, et je leur donnai verbalement les explications que je croyois nécessaires. C'étoit un enchantement pour moi de voir avec quelle facilité ces règles se gravoient dans leur souvenir. Heureusement secondée par un maître de dessin, que depuis quelque temps j'avois jugé à propos de m'adjoindre, je jouissois de l'intelligence précoce de mon fils et de ma fille. Une douce surprise m'étoit réservée.

L'époque de ma fête arriva. Jules et Antonie se présentèrent avec des bouquets, et un cadeau que je jugeois devoir être plus précieux encore. C'étoit un cahier enrichi d'une couverture élégante, et qui, à l'ouverture, se trouva être un manuscrit très-net, de la main de Jules.

Les planches sont toutes gravées! m'écriai-je; mais non, ce sont des dessins au crayon.

Ce ne sont pas des dessins, mais bien des gravures, répliqua Jules, avec un sourire malicieux. Oui, ajouta Antonie, et l'on aura de ces feuilles autant d'épreuves qu'on voudra.

Je reconnus alors que les planches étoient *lithographiées*. J'avois déjà entendu parler de ce procédé, mais j'ignorois que mes enfans en eussent la moindre connoissance. Antonie et Jules me déclarèrent avoir été initiés dans ce secret par M. Deronville, leur maître de dessin, qui avoit lui-même lithographié une douzaine de sujets.

Jules et Antonie avoient beaucoup réduit mes explications. Pour les livrer à l'impression, j'ai cru devoir les simplifier encore, et les faire précéder d'une courte notice que je tiens de la bienveillance de M. Deronville, sur l'art de la lithographie.

Voici en quoi consiste ce procédé.

L'art de la gravure, ou plutôt celui de multiplier les œuvres du dessin, au moyen de planches gravées, est très-moderne, quoique les anciens aient excellé à graver en creux et en relief, les métaux et les pierres dures.

Ce n'est pas que les anciens n'aient su tirer des empreintes de ces métaux ainsi travaillés à la pointe du burin; mais l'idée toute simple de garnir d'une encre grasse les vides ou les saillies, et d'en reproduire par la pression, les traits sur une feuille de papier, ne leur est jamais venue.

C'est presque le hasard qui a fait faire, au commencement du XIVe siècle, les premiers essais de la gravure en bois.

Bientôt un orfévre Florentin, Maso Finigerra, voulant juger de la finesse de ses ciselures,

tira, avec du soufre fondu, l'empreinte de traits qu'il avoit gravés sur le métal. Observant que cette contre-épreuve offroit l'apparence d'un dessin, il imagina de remplir les tailles avec une couleur noire broyée à l'huile, et de recevoir cette nouvelle empreinte sur un papier humecté et comprimé sur la planche au moyen d'un rouleau.

Dès ce moment l'impression en taille douce n'a plus obtenu que quelques perfectionnemens de détail.

La lithographie participe en quelque sorte de l'impression en relief, et de celle sur creux. Le nom de cet art, dérivé du grec (1), indique que la planche dont on se sert, n'est point de métal, mais de pierre. On y trace avec la pointe d'un crayon gras, divers sujets, et au moyen d'une presse, on en tire une fidèle contre-épreuve. La seule difficulté étoit de parvenir à se procurer ainsi un nombre indéfini d'exemplaires. Le hasard fit faire encore cette utile découverte.

Aloys Sennefelder, médiocre chanteur à l'Opéra de Munich, observa la propriété qu'ont les pierres calcaires de s'imbiber d'un corps gras quand elles sont sèches, mais de repousser ce même corps gras, dès qu'elles sont humectées. C'est sur ce principe qu'est fondée la lithographie. Sennefelder s'essaya d'abord en Bavière, puis en Autriche, et revint enfin à Munich où il obtint des succès décisifs. De là cet art s'est répandu dans la plus grande partie de l'Allemagne, et est

(1) Λίθος, *pierre*, et γράφειν, *écrire*.

aujourd'hui fort en vogue à Paris. MM. Engelmann et de Lasteyrie en ont établi des ateliers continuellement occupés.

Voici en quoi la lithographie diffère des autres genres de gravure.

Toutes les pierres calcaires ne sont pas propres à la lithographie ; il faut qu'elles soient susceptibles de poli, et cependant légèrement spongieuses ; il faut aussi qu'elles aient assez de solidité pour résister à l'action de la presse, répétée plusieurs milliers de fois.

On ne grave point sur ces pierres à l'aide d'une pointe ou d'un burin, on y copie, ou bien l'on y crée d'invention le dessin lui-même. Le crayon dont on se sert est préparé avec un corps gras, et par conséquent, les traits s'imbibent d'une manière étonnante dans la substance même de la pierre.

Une fois le dessin tracé sur la pierre sèche, on en tire facilement une ou plusieurs épreuves ; mais on n'iroit pas bien loin, si la couleur n'étoit renouvelée. Quel est donc l'expédient auquel on doit avoir recours, pour y parvenir ? Le voici :

En mouillant la pierre avec une éponge, on humecte toutes les parties qui restent à découvert, tandis qu'il ne se fixe pas la moindre parcelle d'eau sur les endroits couverts par le crayon, quelque ténuité que puissent avoir les lignes. Si ensuite on frotte la surface de la même pierre avec de l'encre ou de la couleur à l'huile, ce corps gras se joint par une affinité naturelle aux traces préexistantes

du crayon ; il en renouvelle et en fortifie la couche, tandis qu'aucune portion de la substance grasse n'adhère aux parties humides correspondantes aux blancs de l'estampe.

Le rapport fait à l'Académie des Beaux-Arts, par M. Quatremère de Quincy, résume ainsi les principes fondamentaux de la lithographie :

« En un mot, le procédé lithographique dépend de ce que la pierre imbibée d'eau refuse l'encre, et de ce que cette même pierre graissée repousse l'eau et happe l'encre ; ainsi, en appliquant et pressant une feuille de papier sur la pierre, les traits gras ou résineux colorés seront seuls transmis à ce papier, et y offriront la contre-épreuve de ce qu'ils représentoient sur la pierre ; mais pour cela, il faut la rendre susceptible de s'imbiber d'eau, et en même temps de recevoir les corps gras ou résineux avec facilité. Les acides atteignent ce premier but en attaquant la pierre dont ils détruisent le poli, et la rendent ainsi propre à se pénétrer d'eau.

» Tout corps gras est susceptible de donner une impression sur pierre, soit qu'on forme les traits avec un crayon, ou une encre grasse, soit qu'en couvrant le fond avec cette matière grasse et noircie, on laisse les traits en blanc.

» Il en résulte deux procédés distincts :

» 1°. La gravure au tracé, produite par la trace du crayon, de la plume ou du pinceau, chargés d'une encre grasse ;

» 2°. La gravure *entaillée à la pointe*, comme on le fait sur le bois ou le cuivre.

» On obtient aussi des estampes dans le sens même de l'original, en transposant sur la pierre un dessin tracé sur le papier avec l'encre préparée.

» On doit en conclure que certains procédés lithographiques diffèrent entièrement de ceux de la gravure ; et comme ils dépendent en partie d'un jeu d'affinités et de répulsions, produit par des substances de différentes natures, on parviendra peut-être, en les variant, à des effets inattendus. »

Mes enfans ne se doutoient pas de toutes ces lois d'affinités, quand ils s'étoient avisés de faire des dessins lithographiques, qui ont été ensuite imprimés sous leurs yeux, à leur extrême surprise. Mais ils en ont écouté avec avidité l'explication, et j'ai cherché à la mettre à portée des jeunes gens à peu près du même âge.

Ce cahier au surplus ne se compose pas exclusivement de paysages. Le frontispice, divisé en deux cadres circulaires, représente, d'un côté, plusieurs têtes d'Amours, et de l'autre les images naïves de ces filles de Selma, qui enflammoient le génie des Bardes, et dont les poésies d'Ossian nous offrent les ravissantes descriptions.

Les huit premières planches sont des paysages proprement dits, avec les vues lointaines, arbres, fabriques, et autres objets propres à ce genre de composition.

Les trois planches suivantes (IX, X et XI) représentent la Nature animée, et sont également accompagnées d'un texte explicatif.

Les quatre dernières sont gravées au burin. On y voit des groupes de paysans russes, livrés à diverses occupations propres à leur climat, ou bien cherchant des distractions dans des fêtes et des amusemens bruyans. Les costumes sont fidèlement représentés.

Entre les petites vignettes imprimées avec le texte, on en remarquera deux gravées sur bois par Thompson : l'une représente le trait bien connu du *Meunier de Sans-Souci*. La petite propriété de ce brave homme paroissoit nécessaire pour arrondir un parc du grand Frédéric, mais il se refusa opiniatrément à la vente. Le Roi menaça le Meunier de l'y contraindre. Le Meunier répliqua : « Hé bien ! nous plaiderons ; il y a de bons juges à Berlin. » Frédéric II, enchanté de cette confiance dans l'indépendance de ses tribunaux, respecta le moulin, et fit la fortune du Meunier. — L'autre représente Fénélon ramenant une vache égarée à de pauvres Villageois qui se voyoient réduits au désespoir par la perte de cet utile animal.



L'AGRÉABLE DESSINATEUR.

Planche première. — La Maisonnette. — Etude de Chêne.

Ainsi que je l'ai exposé dans l'Introduction, je ne voulois pas, en encourageant mes enfans dans l'étude du dessin, en faire des machines serviles, dont toute l'habileté se réduiroit à rendre trait pour trait, les lignes, les contours, les ombres, les *hachures*, et peut-être jusqu'aux défauts de l'original. Mon projet étoit qu'en cela, comme dans les autres arts qu'ils apprennent, ils fussent en état de se faire une méthode, et de raisonner un peu leur travail.

La première estampe sur laquelle ont commencé mes explications étoit assez compliquée; mais Antonie l'avoit déjà rendue plusieurs fois avec fidélité, et je suis accoutumée à la vivacité des conceptions de Jules.

Après leur avoir fait remarquer l'élégance et la variété du site, j'ai prié mes enfans d'en considérer les détails.

Les objets n'ont pas à beaucoup près été entassés avec confusion, ils ressortent au contraire les uns par les autres.

Ces roches informes qu'on aperçoit sur la droite servent à ménager un grand intervalle entre l'œil du spectateur et cet arbre majestueux dont le sommet atteint presque l'encadrement de l'estampe. Cet arbre est plus élevé sans doute que la métairie; l'amas de maisons qu'on voit sur la gauche, et ces édifices eux-mêmes servent à reculer la perspective de cette montagne escarpée et aride qui domine toute la composition.

Dans le fond, et toujours sur la gauche, les collines s'étendent à perte de vue, en finissant par se confondre dans l'horizon; mais cet affoiblissement des masses seroit d'un effet désagréable, si la vue ne se reposoit sur l'arche élégante d'un pont, jeté de la manière la plus pittoresque; toujours à gauche, sur les premier et second plans nous retrouvons des rochers et des arbres, mais ils



Lith: de Langlumé.

La maisonnette étude de chene

sont très-peu élevés. Ce n'est en quelque sorte qu'un amas de broussailles, et si le peintre, pour donner une idée locale du site, a dû y placer un grand arbre, il a eu soin de n'en présenter qu'un fragment, ce tronc brisé qui s'élève au-dessus du feuillage.

La route sinueuse ménagée entre les terrains de droite et de gauche, sert encore à donner à l'estampe une profondeur dont elle manqueroit sans cet ingénieux artifice.

A la suite de ces observations générales, les enfans me questionnèrent sur les objets particuliers. Le mot *terrain* que je venois de prononcer, en fut l'occasion.

On appelle *terrain*, répondis-je, un espace de terre distingué d'un autre, et sur lequel on ne voit ni arbres élevés, ni hautes montagnes. Les *terrasses* sont les espaces nus que vous voyez sur le devant de cette estampe; ce n'est guère que dans cette situation qu'on les emploie.

Quel est donc ce grand arbre que je commence à copier? demanda Jules.

C'est un chêne, repris-je; à la vérité, les feuilles n'en sont pas marquées d'une manière distincte. S'il s'agissoit d'une branche projetée en avant du tableau, et que l'on voulût représenter en demi-nature, ou dans des proportions encore plus petites, mais d'une manière reconnoissable, on auroit soin de copier fidèlement la feuille d'un chêne, et d'en tracer les contours en dehors. Ici la chose ne seroit plus praticable à cause du trop grand éloignement. Mais si l'on ne peut rendre exactement la figure des feuilles, au moins faut-il s'attacher scrupuleusement à rendre le port des arbres, à les placer surtout dans la situation qui leur convient.

J'allai aussitôt à ma bibliothèque, et j'y pris un des ouvrages de M. de Piles. Ecoutez, mes enfans, continuai-je, ce que recommande un savant amateur.

« Quoique la diversité plaise dans tous les objets qui composent un paysage, c'est principalement dans les arbres qu'elle fait voir son plus grand agrément; elle s'y fait remarquer dans l'espèce et dans la forme : voilà précisément ce qui donne le plus de peine aux commençans; on ne peut que les aider de conseils; car la pratique ne se donne pas, mais elle s'acquiert.

» L'espèce des arbres demande beaucoup d'attention; il faut que du premier coup d'œil on distingue un chêne, un orme, un peuplier, etc.

» Les arbres sont encore différens par leur écorce. Outre la variété qui se trouve dans chaque espèce d'arbre, il y a dans tous les arbres en particulier, une variété générale; elle se fait remarquer dans les différentes manières dont les branches sont dispersées par un jeu de la nature, laquelle se plaît à rendre les uns plus vigoureux et plus touffus, et les autres plus secs et plus dégarnis. Tout arbre cherche l'air comme la cause de sa vie : l'art doit exprimer dans la distribution des branches et des feuilles, cet amour de la liberté; il faut qu'elles s'écartent les unes des autres, *et cependant que rien ne fasse sentir l'arrangement.* »

Planche deuxième.— L'Eglise. — Etude de Pins et de Chênes.

Ici nous retrouvons encore des arbres, ce sont des pins, des chênes et des peupliers; vous reconnoissez aisément les derniers à leur tige élancée et garnie de feuilles presque jusqu'à la base. Ils couronnent la hauteur que vous apercevez dans le lointain.

Cette hauteur s'appelle un plateau, parce que l'on y reconnoît une surface plane, entourée de côtes à pic. La maison que l'on voit vers le milieu, les broussailles et d'autres groupes de verdure, attestent la fertilité du sol.

Revenons au premier plan de l'estampe, par lequel il auroit été plus naturel de commencer. Ce terrain en pente est une terrasse! s'écria Jules. Voici deux chênes à droite, dit Antonie, et cet arbre à gauche est probablement un pin. Je le reconnois à son écorce aride, à ses branches fourchues, et au ton extrêmement sombre de la couleur des feuilles.

Ah! poursuivit Jules, quel joli bâtiment je vois dans le milieu!

C'est une église, leur dis-je à mon tour; elle se termine par une tour carrée, plus élégante que ne le sont d'ordinaire les clochers de village.



Lith: de Langlumé.

L'Eglise étude de pins et de chene

L'attention que les enfans donnèrent à cette estampe me fournit une digression toute naturelle sur les moyens de mettre en perspective les *fabriques* ou édifices, dont on veut, en quelque sorte, faire considérer à la fois toutes les faces.

Il est un procédé beaucoup plus simple que celui que fournit la géométrie pour se faire une idée de la perspective, et pour concevoir les principes sur lesquels repose cet art, avant d'entrer dans le détail de règles aussi nombreuses que compliquées.

Prenez un cube de carton, ou, ce qui revient au même, une boîte carrée à peu près de dimensions égales dans tous les sens, que vous mettrez sens dessus dessous. Considérez ce corps solide alternativement et sans remuer la tête, tantôt en face, tantôt au dessus, au dessous ou sur les côtés de votre œil. Les différentes positions de la boîte vous indiqueront les diverses tendances des lignes vers le point de vue.

Quelques heures consacrées à un genre d'observation aussi simple, vous feront comprendre les divers aspects que doit avoir un édifice carré sur un tableau ou sur un dessin, selon sa position droite ou oblique.

Rien n'est plus aisé que d'appliquer cette méthode à la planche qui fait l'objet de notre description. Le bâtiment qu'on voit au milieu est une église de village. Le principal corps se compose d'un portique à quatre arcades. Sa position est oblique de droite à gauche ; on ne doit donc pas apercevoir les murailles latérales du côté gauche ; mais on découvre la muraille de droite, et l'étendue de cette partie doit être plus ou moins considérable, suivant la direction du rayon visuel. Une boîte carrée, dans la même situation, présente également en *raccourci* un de ses grands et un de ses petits côtés.

La démonstration est plus sensible sur le clocher ou campanille qui couronne la droite de l'édifice. La face qui se présente devant le spectateur éprouve un raccourcissement peu sensible ; on découvre à travers la croisée cintrée une portion de la fenêtre opposée. Quant à la façade de droite, elle est

tellement raccourcie que la croisée ne paroît guère plus large que les portions de murs qui lui servent comme de cadre.

Planche troisième. — Vue de la Prison du Tasse, à Ferrare.

Quelques jours après que mes enfans eurent terminé leurs exercices sur le dessin qui précède, je leur donnai à copier une vue fort bien faite de la prison où le Tasse fut jeté par ses contemporains.

Hé quoi, dit Antonie, l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, ce poëte admirable dont je n'ai pu encore lire les Œuvres dans la langue originale, mais que je connois par une traduction; le Tasse, en un mot, se seroit vu traité avec tant de barbarie!

Ma fille, répliquai-je, ne nous laissons pas entraîner en ce moment, hors de l'objet principal de notre leçon par une digression qui lui seroit étrangère. Ne considérons ce dessin que comme un ensemble fort pittoresque de voûtes sombres et spacieuses.

Les intérieurs d'édifices se construisent sur le papier d'après les mêmes règles que les vues et les élévations extérieures. Cependant l'effet en est bien différent, et pour ainsi dire opposé.

La fabrique placée au fond ou sur le premier plan d'un paysage présente les mêmes saillies et les mêmes plans rentrans que dans la nature, mais le dessinateur relève à dessein le sommet de l'édifice en plaçant le point de vue au-dessus de la ligne d'horizon.

Lorsqu'il s'agit de figurer une longue galerie ou des voûtes spacieuses, l'artiste, s'il est permis d'employer cette expression, enfonce la toile de son tableau, et fait paroître dans un lointain habilement gradué, tous les détails intérieurs de l'édifice. C'est ainsi qu'on voit le plafond se baisser, le plancher se hausser, les murailles latérales se retrécir, se rapprocher insensiblement, et finir presque par se toucher.

Pour rendre l'illusion plus complète, on tire parti des moindres détails, on dispose çà et là des



Lith: de Langlumé.

Vue de la prison du Tasse à Ferrare

objets dont la grandeur nous est familière, afin d'établir des points de comparaison. Nul objet n'est plus propre que la figure de l'homme à donner cette juste mesure.

Ainsi, dans l'estampe ci-jointe, où l'obscure prison de l'auteur de la *Jérusalem* est représentée avec une exactitude parfaite, on peut se faire une juste idée de la profondeur des voûtes, par la grandeur relative des deux figures placées vers le fond du tableau. La première de ces figures et celle du poëte infortuné. On reconnoît qu'elle est à un peu plus de la moitié de la galerie, c'est-à-dire à soixante ou quatre-vingts pas de l'entrée.

Le moine qu'on aperçoit un peu plus loin sur la gauche, est, à une ou deux lignes près, sur le même plan que le Tasse; mais ses proportions sont réduites d'un tiers, et l'on est porté à croire qu'il y a entre l'un et l'autre quarante pas au moins d'intervalle.

Il est facile de juger d'après cela qu'il ne faut mettre en perspective des objets, soit animés, soit inanimés, qu'autant qu'il ne s'écartent pas des dimensions connues. Il faudroit un artifice admirable pour dessiner sur un paysage, seulement des géans et des nains, sans établir pour terme de comparaison des hommes d'une stature commune. Les géans placés au fond du tableau feroient paroître les nains encore plus exigus qu'on n'auroit voulu les peindre.

Ce n'est pas assez des règles arides qu'enseigne la géométrie pour rivaliser la nature, en créant sur un plan, tel qu'une simple feuille de papier, des éminences et des profondeurs; il faut encore que les coups de crayon et les hachures habilement ménagés rendent les effets de lumières et le jeu des ombres. Pour faire concave ce qui doit être convexe, il suffiroit de placer les ombres du côté opposé. Le moins habile des élèves ne commettroit certainement pas une faute aussi grossière; mais il n'est pas rare que quelques-uns ne fassent dans les détails des ombres à contre-sens.

On évite ce défaut en se rendant bien compte du côté par lequel est censée pénétrer de la lumière du jour. Dans notre estampe elle vient évidemment d'une voûte supérieure en projetant les ombres vers la droite. Il y a en outre au fond de la galerie un autre jour habilement ménagé; sans cela le

fond seroit entièrement obscur; la figure du moine n'auroit aucune saillie, et celle du Tasse lui-même ne se verroit pas.

La difficulté se complique lorsque les diverses parties d'un tableau sont éclairées de différentes manières, c'est-à-dire les unes par des jours extérieurs, les autres par des flambeaux dans certaines directions données. C'est là que la magie du clair-obscur s'élève aux plus grands effets; mais la solution de ces sortes de problèmes n'est réservée qu'aux grands maîtres. Les jeunes élèves s'occupent de choses beaucoup plus à leur portée.

Planche quatrième. — Le Meunier, sa Femme, et l'Ane. — Etude de Saule.

Ici, mes chers enfans, se présentent plusieurs objets dignes de votre examen.

Je ne vous parlerai pas de cette maisonnette, et de son toit si habilement placé en perspective; je ne vous ferai pas remarquer non plus ces gros arbres groupés sur la gauche, et qui servent en quelque sorte à *balancer* la masse de la maison. Les peintres nomment *pondération* cet art de disposer et de répartir les masses.

Vous avez observé aussi ce vieux tronc de saule d'où sortent des branches minces et vigoureuses: dans l'état sauvage et abandonnés à eux-mêmes, les saules se présenteroient d'une toute autre manière, et seroient sans doute moins pittoresques. Mais nos cultivateurs, plus attentifs encore à leur intérêt qu'à la beauté des paysages, coupent chaque année, ou tous les deux ans au moins, les branches des saules, afin d'en faire des manches de fouet, ou d'autres instrumens qui ont besoin d'une certaine flexibilité. Voilà pourquoi les troncs de ces arbres sont vieux, quoique les branches soient jeunes.

Ce que je dois particulièrement vous expliquer, c'est l'effet de cette nappe d'eau, tranquille et unie, sur le devant de l'estampe, mais qui, descendant d'une pente assez roide, a servi à faire tourner la roue d'un moulin.



Lith: de Langlumé.

Le meunier sa femme et l'ane étude de Saule

La surface tranquille d'un lac, d'un ruisseau, réfléchit comme une glace tous les objets qui se trouvent sur les bords. L'image des corps réfléchis se trace sur les dessins, d'après les règles que fait connoître l'étude de la perspective.

Bien entendu qu'on n'est astreint à représenter cette copie fidèle qu'autant que les eaux sont parfaitement unies, qu'elles ne sont agitées ni par le vent, ni par des cascades ou cascatelles, ni par des roues de moulin, ni enfin par des barques qui s'y meuvent, par des hommes ou des animaux qui y nagent.

S'il s'élève du vent qui ride la surface de l'eau, les lignes réfléchies se brisent, et finissent par effacer entièrement l'image; l'eau ne réfléchit plus alors que le ciel du côté de la vague, et de l'autre des portions d'objets environnans.

Ainsi, plus la surface de l'eau est enfoncée dans le plan du tableau, plus la hauteur des vagues doit graduellement diminuer. L'eau prend ainsi à proportion davantage la couleur du ciel.

Dans le dessin qui fait l'objet de cette explication, la chute d'eau qui fait tourner la roue du moulin est à peine sensible; mais si elle étoit plus considérable, et si le courant d'eau avoit plus de largeur, il faudroit rendre avec soin l'agitation qui doit en résulter dans toute la masse. En ce cas, la superficie de l'eau ne doit plus avoir la même transparence; elle doit encore moins réfléchir les objets environnans.

On doit prendre garde aussi à diminuer l'effet de l'agitation à mesure de l'éloignement de la cause qui la produit. Les vagues multipliées et serrées auprès de la cascade, s'aplatissent et s'étendent en se rapprochant des bords.

Quand on n'a qu'une seule figure à placer dans un tableau, cette figure n'est pas difficile à mettre en perspective. La géométrie donne la hauteur précise que doit avoir sur le tableau une figure équivalente à cinq pieds et quelques pouces de hauteur. Mais s'il y a plusieurs hommes à représenter sur des plans divers et à des distances inégales, la difficulté devient de plus en plus considérable.

Le célèbre peintre anglais Hogarth a composé, pour mettre en tête d'un excellent Traité de la perspective par Taylor, une planche fort originale. Ce sont toutes sortes de figures d'hommes, d'édifices et d'objets accessoires, représentées à contre-sens, mais avec un art infini, et de manière à démontrer la nécessité d'une théorie rigoureuse. Un fumeur passe dans une vallée, et sa pipe semble s'allumer à la flamme d'une chandelle que tient une femme placée à la fenêtre d'une maison, sur une montagne qui devroit être éloignée d'un quart de lieue au moins.

Un pêcheur, placé sur le devant de l'estampe et tout près d'un pont, y est représenté avec un poisson au bout de sa ligne; mais telles sont l'interruption et la confusion des traits, que le poisson paroît être rejeté de l'autre côté du pont, et beaucoup plus grand que l'homme qui le tient suspendu à l'hameçon.

Les tableaux des peintres même très-habiles, qui n'ont pas fait de la perspective une étude approfondie, offrent les fautes les plus choquantes. Le Poussin, le Sueur, Lahire, Vernet, Paul Véronèse et d'autres peintres célèbres ont évité ce défaut, en s'attachant scrupuleusement à la théorie. Paul Véronèse est celui qui a le plus respecté les distances.

La Vie de saint Bruno par le Sueur, qu'on voit actuellement au Musée royal, en une longue suite de tableaux, passe, parmi les artistes, pour un traité complet de perspective, réduit en pratique avec une perfection étonnante.

On voit, au contraire, dans certains tableaux (1) des figures qui font des enjambées de six à neuf pieds, des groupes qui se tiennent par la main, tandis que leurs pieds sont placés à une distance si éloignée, qu'elle ne leur permet pas de se toucher. Les accessoires se ressentent de cette ignorance. On remarque des marches d'escalier de trois pieds de haut, d'énormes lits antiques, qui n'excèdent pas cette même longueur, et des portes où personne ne sauroit passer. Tous ces objets ont été

(1) Nous tirons ce paragraphe de l'ouvrage de M. Valenciennes.

pourtant copiés *d'après nature*, mais ils l'ont été isolément; ils sont exacts dans les détails, mais ils sont faux dans l'ensemble, parce qu'ils n'ont pas été mis en perspective.

Nous avons dit ailleurs que, pour mettre en perspective une maison, il faut s'exercer sur un objet matériel, par exemple, sur une boîte qui ait à peu près la même forme. Le peintre a recours à un artifice semblable pour bien disposer les personnages et en étudier les groupes. Il arrange sur un terrain artificiel de petits modèles en terre ou en cire, établit la ligne horizontale, détermine son point de vue, et relève sa composition jusqu'à la hauteur de l'œil, vis-à-vis le point de vue qu'on a fixé dans la *maquette*. On recule alors à la distance de trois fois la largeur du tableau, et l'on dessine le croquis de la composition sans changer la position de l'œil.

Ce n'est qu'après avoir arrêté cette esquisse, que l'on étudie séparément les figures pour les réunir dans le tableau.

Au reste, ce que je viens de dire s'applique peu aux figures de cette estampe. Rien n'étoit plus facile à grouper que l'homme et le rétif animal à qui il veut faire passer l'eau malgré lui. Mais remarquez avec quel art les jambes du meunier, et surtout la droite, sont projetées, pour donner l'idée d'une marche rapide, tandis que le pauvre ânon paroît reculer au lieu d'avancer le train de devant. Ses oreilles dressées, ses mâchoires écartées, peignent si fidèlement son action, que vous croiriez entendre sa discordante musique.



Planche cinquième. — L'Aqueduc. — Etude de Montagne.

Cette estampe ne représente plus la nature animée; tout y respireroit au contraire la solitude, si, au-dessus de ces roches pelées et irrégulières, vous ne voyiez des habitations humaines. C'est l'enceinte d'une petite ville située au milieu d'un paysage agreste. Vers le milieu, et au fond de la composition, vous voyez une de ces constructions admirables dans lesquelles excelloient les Romains.

La perfection qu'ont acquise les modernes dans la science des canaux, et surtout l'emploi des pompes à feu, dispenseroit aujourd'hui de faire d'aussi grands frais pour conduire de l'eau à d'énormes distances.

L'aqueduc que vous voyez est composé de deux étages d'arcades; l'eau coule dans la large rigole pratiquée au sommet de l'édifice entre deux espèces de parapets.

C'est précisément dit Antonie, comme l'aqueduc de Ségovie que j'ai vu ces jours derniers dans une Description de l'*Espagne et du Portugal*, en six jolis petits volumes.

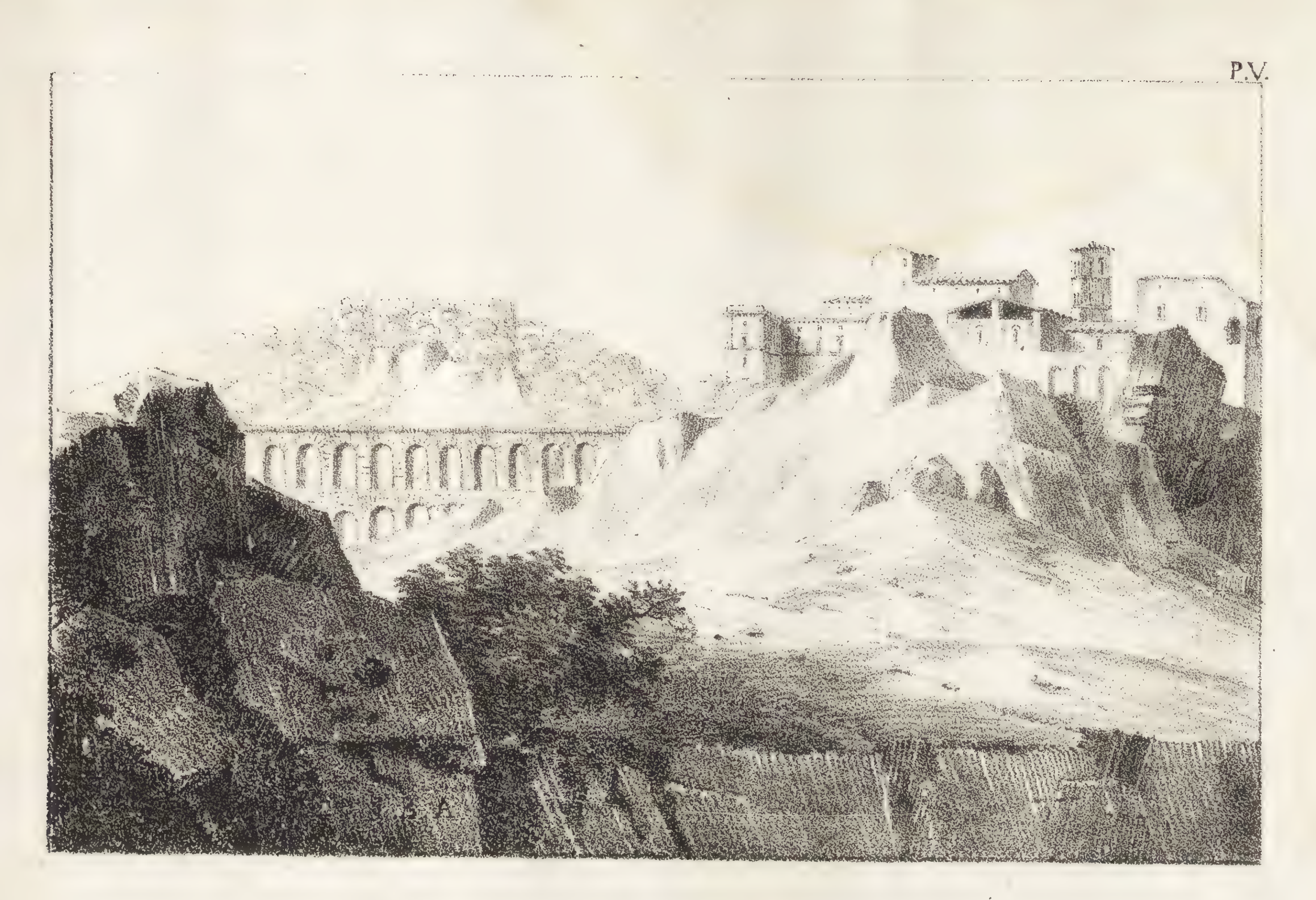
C'est comme l'aqueduc de la machine de Marly, interrompit Jules.

Vous avez raison tous deux, mes enfans, ajoutai-je. Remarquez ici le jeu des ombres, ces teintes obscures données à dessein aux rochers du côté gauche, tandis que les flancs de la montagne sont vivement éclairés. Lorsque cette estampe sera coloriée, elle fera une illusion presque complète. Si on la considéroit par le trou d'un volet à la distance convenable, et sans apercevoir les bords du cadre, on s'imagineroit jouir du spectacle de la nature elle-même.

A propos de distance, dit Antonie, j'ai toujours oublié, maman, de vous demander à quel point au juste il falloit se placer d'un tableau pour mieux en apprécier l'effet.

Cette question amena l'explication suivante :

Les premiers élémens de l'optique nous apprennent que pour embrasser un objet dans toute



L'aquéduc étude de montagne

son étendue, il faut le considérer à une distance double de sa plus grande dimension. Ainsi, à six pieds de distance d'un tableau qui a trois pieds de hauteur, vous embrasserez commodément toutes les lignes verticales, mais vous ne pouvez saisir l'ensemble de la largeur, si par hasard cette même largeur est de quatre pieds; il faudra donc reculer à huit pieds de distance.

Telle est la théorie rigoureuse, mais il faut dans l'usage étendre encore cette limite. La distance de trois fois la largeur du tableau est absolument nécessaire pour que la perspective des lignes soit plus agréable à l'œil.

Il se présente à la vérité dans la pratique une grande difficulté. Si vous travaillez à une grande composition, excédant les bornes communes, vous serez donc obligé d'avoir un atelier trois fois et demie plus grand que le tableau qu'il s'agit de mettre en perspective!

C'est ici que la science vient au secours du praticien; et nous renvoyons au traité de M. Valenciennes et à ses conseils ingénieux pour surmonter un pareil obstacle.



Planche sixième. — Le Moulin à eau. — Etude de Tremble.

Voici encore un moulin, dis-je un autre jour à Jules et à Antonie; mais il est dans un aspect très-différent de celui de la quatrième planche. L'édifice, loin d'être délabré, se recommande au contraire par la beauté de ses proportions.

Il est évident, dit Antonie, que ce moulin dépend du château de quelque personne opulente, et qu'il est situé à l'extrémité d'un parc.

Oui, en voici le mur, dit Jules à son tour.

Je repris la parole, et je fis considérer à mes jeunes élèves cette belle *flaque* d'eau, car c'est ainsi qu'on l'appelle en termes de paysages, ou si vous voulez ce grand lac dont l'œil n'aperçoit pas tous les bords.

L'eau est-elle profonde? demanda Jules.

Non, sans doute, répliqua Antonie; tu vois bien que ces rochers, ces blocs de pierre, y semblent à peine enfoncés.

Mais pourquoi ne voit-on pas les branches de ces grands arbres? demanda Jules.

C'est, répondis-je, pour donner encore plus d'enfoncement au lointain. — Quels sont ces arbres? — Des peupliers-trembles; l'écorce ne suffiroit pas pour l'indiquer; mais on les reconnoît facilement à un groupe plus petit d'arbres de la même espèce.

Il ne faut pas confondre, ajoutai-je, la réflexion produite dans l'eau par les corps environnans, avec les ombres qui sont l'effet de la position donnée du soleil, de la lune ou de tout autre corps lumineux.

Cette ombre varie nécessairement de direction, tandis que la réflexion des images dans l'eau



Le moulin a eau étude de Tremble

est toujours, et nécessairement, en face du spectateur. Ceci m'amène à des observations que je ne vous ai pas encore présentées.

Les ombres sont un des objets les plus importans à étudier dans l'art du dessin. Lorsque le corps lumineux qui éclaire le tableau ou l'estampe est le soleil ou la lune, les rayons de lumière sont censés parallèles, et les ombres ne sont pas très-difficiles à tracer d'après les contours des corps opaques interposés. Mais lorsque le jour vient d'un flambeau allumé, il faut songer que les rayons émanés de ce flambeau sont une pyramide dont le corps éclairé devient la base.

L'ombre est toujours dirigée dans le sens opposé à la lumière. Lorsque celle-ci est plus grande que l'objet qu'elle éclaire, l'ombre forme une pyramide dont le corps opaque est la base.

Si le corps lumineux est de même dimension que le corps éclairé (chose très-rare dans les tableaux), l'ombre est enfermée entre deux lignes droites et parallèles.

Si la lumière est plus petite, l'ombre forme deux lignes divergentes qui s'écartent à mesure de l'éloignement du corps opaque.

Cette expérience est très-facile à faire dans un appartement, en interposant tour à tour entre une bougie et la muraille, des corps de différentes grandeurs, et à des distances variées.

Nous n'avons pas besoin de faire observer que les profils dessinés par l'ombre sont d'autant plus nets que l'objet est plus près du plan sur lequel se dessine l'ombre, et moins éloigné du corps lumineux.

Toutes les estampes de ce cahier sont éclairées par la seule lumière du soleil, et par conséquent les ombres et les rayons sont parallèles. Dans la planche III[e] qui représente la prison du Tasse, il y a une autre espèce d'ombre produite par les corps opaques dans les endroits où ne pénètrent pas directement les rayons du soleil. Cette espèce d'ombre reste toujours vague et indécise ; ce seroit une faute que de vouloir en déterminer nettement les contours.

On appelle *foyer* le point d'où partent tous ensemble les rayons lumineux ; on nomme *pied de la*

lumière l'extrémité de toute ligne perpendiculaire ou horizontale, partant du foyer et tombant à angles droits sur les plans environnans en tous sens.

Le pied de la lumière du soleil est toujours pris sur la ligne d'horizon, au point précis d'intersection qui auroit lieu, si l'on tiroit une perpendiculaire sur cette ligne, à partir du soleil.

Planche septième. — Etude de Peupliers et de Pins.

Jusqu'ici nous n'avions vu les arbres que comme de simples accessoires; dans cette estampe, ils sont un objet particulier d'étude.

Aussi le peintre a-t-il soigneusement détaillé toutes les branches, et en quelque sorte les accidens de ce peuplier magnifique, placé au milieu de sa composition.

Deux autres arbres de la même espèce se font remarquer à gauche d'une maison rustique; et l'on en voit dans le lointain, auprès de ce joli hameau, un groupe plus considérable.

La monotonie est agréablement interrompue par ces trois ou quatre pins placés sur la gauche.

Mais, maman, demanda Jules, est-ce qu'on est libre de placer, de déplacer, et de transporter ainsi, en quelque sorte, les arbres et les maisons? Je croyois qu'on représentoit les objets tels qu'ils étoient dans la réalité.

Cela seroit ainsi, mon enfant, répondis-je, si l'on étoit forcé de copier fidèlement un site, de n'en rien retrancher, de n'y rien ajouter; en un mot, passez-moi le terme, s'il s'agissoit de faire le *portrait* d'un paysage. Encore embelliroit-on la nature, tout en paroissant s'y asservir, de même que les peintres de portraits flattent presque toujours leur modèle.

Une sorte de *beau idéal* est aussi admise dans les études de paysage; permettez-moi d'emprunter ici le secours d'un connoisseur plus habile.



étude de Peupliers et de Pins

M. Valenciennes dans ses Réflexions sur la peinture rend un juste hommage au paysagiste le plus renommé par l'habileté avec laquelle il a su rendre les effets du soleil levant et du soleil couchant.

« Claude Lorrain, dit-il, a rendu avec la plus exacte vérité, et même avec intérêt, le lever tranquille, et le brûlant déclin de l'astre du jour. Il a peint admirablement l'air atmosphérique; personne n'a mieux fait sentir que lui, cette belle vapeur vague, et cette indécision qui fait le charme de la nature, et qu'il est si difficile de rendre.

» Ce peintre et Le Gaspre ont tous deux copié la nature avec choix, telle qu'elle est, telle qu'on peut la trouver en Italie, et peut-être en d'autres climats; mais ont-ils affecté l'imagination? ont-ils fait éprouver à l'âme d'autre sentiment que l'admiration?

» Leurs ouvrages offrent tout simplement des paysages où l'on désireroit posséder une habitation, parce qu'elle seroit située en belle vue, qu'on y respireroit la fraîcheur au moment du midi, qu'on pourroit s'y promener sur les bords ombrageux d'une rivière, ou s'enfoncer dans l'épaisseur des bois, pour se livrer aux rêveries du sentiment; enfin, toutes les sensations que produisent leurs ouvrages ne sont relatives qu'à nous-mêmes, et ne se propagent pas au-delà de nous......

» Nicolas Poussin, Annibal Carrache, le Titien, le Dominiquin, et quelques autres, ont fait ce qu'Homère, Virgile, Théocrite et tous les poëtes fameux eussent fait s'ils avoient peint avec des couleurs. Ces peintres se sont pénétrés de la lecture de ces poëtes sublimes; ils les ont médités, et et en fermant les yeux, ils ont vu cette nature idéale, cette nature parée des richesses de l'imagination, et que le seul génie peut concevoir et exécuter.

» C'est ainsi que le Poussin a vu ce superbe paysage de Sicile dans lequel il a assis ce fameux cyclope à qui les plus hauts pins ne servent que d'appui.

» C'est ainsi qu'il a conçu le terrible et lugubre spectacle de ces montagnes dont on n'aperçoit plus que la cime qui bientôt va disparoître sous cette eau noirâtre et bourbeuse qui doit engloutir le reste des hommes, et qu'il a su distinguer dans le désordre de la nature le serpent, cause pre-

mière des malheurs du genre humain, qui a survécu à presque tous les animaux, et qui cherche vainement à fuir la mort, juste châtiment qui lui est réservé par la vengeance céleste.

» C'est ainsi qu'il a considéré les quatre Conditions humaines dansant au son de la lyre que le Temps fait résonner sous ses doigts, tandis que des enfans soufflant des bulles de savon avertissent, par cet emblème, de la brièveté de la vie et de la futilité des travaux de l'homme.

» C'est ainsi que le Carrache, le Dominiquin, et leurs émules, ont vu tous ces beaux sujets de la fable, cette nature idéale et sublime, telle que les anciens l'avoient conçue, qui semble exclure les hommes du séjour de la terre pour y faire habiter la Divinité. Enfin c'est leur génie qui a vu ce que les peintres qui copient servilement la nature ne verront jamais; car sans enthousiasme, plus d'affection dans l'âme, plus de beauté idéale, plus d'élan d'imagination qui rapproche l'homme des dieux, et qui le transporte dans le séjour qu'ils habitent. »

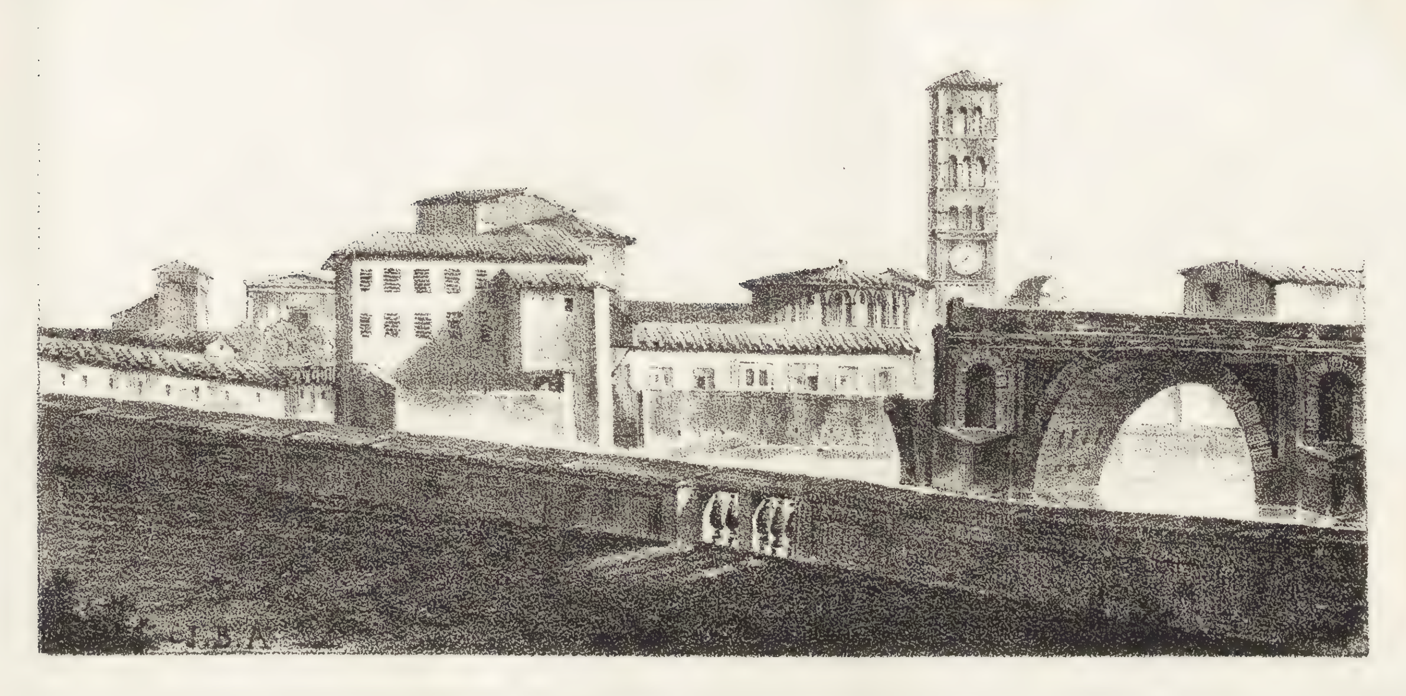
Planche huitième. — Vue de Rome d'après Granet.

L'IMITATION servile que je combattois dans un précédent entretien n'est pas bannie avec autant de rigueur de ce qu'on appelle des *Vues*.

Telle est par exemple cette vue de Rome, d'après un jeune peintre dont nous avons plusieurs fois admiré au Salon les productions ingénieuses (1).

Il ne s'agit pas de savoir si la tour qu'on voit au milieu fera un plus bel effet, ronde ou carrée, si le cadran qui marque les heures sera mieux placé à tel ou tel endroit, si les côtés de l'édifice

(1) Notamment le joli tableau de *Stella dans sa prison*. M. Granet faisoit avec le poëte Esménard le voyage de Rome à Naples lorsque la chaise de poste où ils étoient, roula dans un affreux précipice, Esménard mourut de ses blessures; M. Granet en fut quitte pour des contusions et une longue convalescence.



Vue de Rome d'après Granet

devront être percés de trois ou de quatre croisées ; enfin s'il sera terminé par une coupole, par une lanterne, par une girouette, ou, comme on le voit ici, par un simple toit quadrangulaire.

Ce pont, d'un trait si hardi, est sans contredit plus magnifique et plus imposant que s'il consistoit en deux arches ; mais supposé que ces deux arches existassent dans la réalité, il ne seroit pas permis d'en supprimer une.

Il en est de même des maisons environnantes et des accessoires, sur lesquels cependant le peintre se donne un peu plus de liberté.

En résultat, le tableau de *vue* doit être aussi exact, et offrir d'aussi justes proportions que si la partie de paysage qu'on y représente étoit considérée dans une *chambre noire*. Il y a même des peintres qui, pour plus de fidélité, se servent de cet instrument bien connu de vous. Je vous ai conduit une fois chez M. Lerebours, célèbre opticien, et vous vous êtes bien amusés, en considérant sa *chambre noire*, où l'on voit une grande partie de la rivière, et le Pont Neuf avec les hommes, les voitures et les chevaux qui y passent.

Oh! oui, dit Antonie, et cela me rappelle, ma chère maman, que vous nous avez promis une petite *chambre noire* pour nos étrennes.

Je tiendrai ma parole, répondis-je; mais cet intrument servira plutôt à vous récréer qu'à vous diriger dans le dessin.

Les *chambres noires* que l'on vend chez les marchands d'optique, sont mises quelquefois par des parens plus zélés que prévoyans, entre les mains des élèves qui commencent à dessiner : les maîtres éclairés rejettent ces secours plus propres à égarer les commençans qu'à les diriger dans la véritable route.

Ces instrumens, quand ils sont petits et à bon marché, présentent beaucoup d'imperfection ; mais quand même le cadre en seroit plus étendu, le travail plus délicat, et par conséquent le prix plus élevé, il y a encore dans l'emploi de la *chambre noire* des inconvéniens graves qui tiennent

à la nature même des choses, c'est-à-dire à la forme nécessairement convexe du verre à travers lequel passent les rayons qui réfléchissent le paysage. Plus les lignes droites s'écartent du foyer, plus elles ont de courbure. Le défaut n'est pas très-sensible dans un paysage qui représente des arbres et des parties de forêts, et par conséquent très-peu de lignes droites ; mais il est choquant lorsque la chambre noire réfléchit des édifices et d'autres objets qui se composent presqu'entièrement de lignes directes.

Si vous vous servez de la chambre noire, que ce ne soit pas pour calquer les lignes, mais plutôt pour étudier les couleurs et leurs effets.

L'emploi d'un cadre divisé en une multitude de carreaux à travers lesquels on examine tour à tour les diverses parties d'un paysage pour les retracer sur un papier divisé en un pareil nombre de carrés, a été recommandé par quelques théoriciens ; on en trouve une longue description dans l'Encyclopédie méthodique (1) ; mais ce procédé offre des difficultés pratiques d'une telle nature, que nombre d'élèves en ont été rebutés. Ceux qui réussissent à copier ainsi un paysage, parviendroient peut-être plus aisément à le tracer avec le seul secours de leurs yeux, et surtout de ce tact intérieur sans lequel il n'y a point d'artistes.

Je le répète : il y a plus d'invention encore que d'imitation dans le talent des paysagistes les plus renommés. Le Gaspre a copié les plus beaux sites de l'Italie, et a rendu la nature avec autant de finesse que de goût, en ne s'attachant qu'aux plus beaux détails. L'arrangement de ses compositions est si ingénieux qu'on diroit qu'il n'a fait que des copies, et n'a rien changé aux paysages : aussi a-t-il varié à l'infini ses productions.

Les sites d'Italie exigent une attention particulière relativement à ce qu'on nomme les *ciels*. Dans notre estampe d'après Granet, on a voulu représenter un temps pur et serein, et par conséquent les nuages n'y ont pas été rendus sensibles.

(1) Dictionnaire de l'Amusement des Sciences.

Il en seroit autrement si l'on avoit voulu représenter, je ne dirai pas un effet d'orage et de pluie, mais ce que les marins et les paysagistes appellent une *tempête sèche*. C'est alors qu'on voit dans la nature les nuages se succéder avec une vîtesse extrême, et l'on rend à peu près cet effet dans les tableaux par l'irrégularité des masses, le disque de la lune à moitié caché par les nues environnantes, et la lueur rougeâtre que réfléchit cette planette sur les diverses parties de la composition sont les artifices les plus propres à peindre ce désordre des élémens.



Planche neuvième. — Matelots harponnant une Baleine.

J'aurai peu de chose à vous dire sur ce dessin en lui-même ; je ne pourrois que vous engager à examiner l'adresse avec laquelle sont groupés ces sept matelots, sans embarras et sans la moindre confusion.

La chaloupe qu'ils montent est aussi rendue avec une extrême fidélité.

Nous avons parlé plus haut de l'agitation produite sur la surface d'une eau tranquille, soit par une cascade naturelle, soit par la chute d'eau destinée à faire tourner un moulin.

Un effet analogue a lieu lorsque des corps quelconques, tels que des nageurs, des oiseaux aquatiques, ou des barques, se meuvent sur la surface d'un lac, d'un fleuve, ou de la mer elle-même. Il en résulte des ondulations circulaires et inégales, dont le corps en mouvement est le centre ; elles s'élargissent et disparoissent peu à peu, en raison de leur éloignement.

Le bateau représenté dans cette estampe vogue sur une mer légèrement agitée, et cependant sillonnée de lames assez profondes. La barque obéit à la fois aux mouvemens que lui impriment et la direction naturelle des vagues et les efforts des rameurs. Il faut donc qu'elle suive entre ces deux directions une proportionnelle que l'art du dessin n'apprendroit pas seul à connoître. Une connoissance assez profonde de la *mécanique*, et peut-être aussi la science pratique de la navigation, sont indispensables pour faire un bon tableau de marine.

Ces notions, à plus forte raison, se trouvent nécessaires lorsqu'il s'agit de représenter plusieurs navires dont les voiles sont enflées par le même vent, qui cependant suivent des routes différentes et quelquefois opposées.

Nous n'avons pas besoin de faire observer à nos jeunes lecteurs que la masse noirâtre et informe qu'ils aperçoivent sur la droite est la tête du monstre marin. La baleine, surtout lorsqu'on la harponne, a coutume de lancer d'énormes jets d'eau par les trous qu'on appelle *évents*.



des matelots harponnant une balaine

Maman, dit Antonie, donnez-nous donc, s'il vous plaît, quelques détails sur la pêche de la baleine.

J'y consentis et m'exprimai en ces termes :

La grande importance de cette branche de commerce qui résulte de la pêche de la baleine nous engagera à donner, pour accompagnement à la planche qui la représente, une description circonstanciée. Nous commencerons par donner quelques détails sur cette production étonnante de la nature, la baleine à laquelle la société est redevable de tant d'avantages.

Son nom générique est baleine; elle appartient à la classe des mammifères, et est rangée dans l'ordre des cétacés. Ses distinctions particulières, sont une plaque calleuse à la mâchoire supérieure en place de dents, et deux évents ou conduits pour jeter l'eau au dehors. Il y en a quatre espèces qui diffèrent entr'elles par quelques particularités; mais celle qui présente les avantages les plus inestimables à l'homme, est la grande baleine du Groënland qui n'a pas de nageoire sur le dos. C'est le plus grand de tous les animaux; et même dans les mers du nord, où sa taille n'est pas si considérable, on en trouve de 90 pieds de long. Autrefois elles étoient encore plus grandes, quand on les pêchoit moins souvent, et qu'elles avoient le temps de parvenir à leur croissance. Telle est cependant leur dimension ordinaire au pôle arctique. Mais dans la zône torride où elles sont moins tourmentées, on en trouve encore de 160 pieds de long. Une chose bien rémarquable dans cet animal, c'est la grande disproportion de la tête comparée au reste du corps. Elle fait un tiers de la grandeur du poisson. Vers le milieu de la tête sont deux orifices par lesquels elle lance l'eau à une hauteur étonnante et avec un bruit considérable, surtout quand elle est effrayée ou blessée. Ses yeux sont placés vers le derrière de la tête, c'est l'endroit le plus favorable pour qu'elle puisse voir en avant et en arrière aussi bien qu'au-dessus où se trouve principalement sa nourriture. Ils sont protégés par des paupières et des cils comme chez les quadrupèdes, et il paroît que ces animaux ont la vue très-perçante. Le sens de l'ouïe est également parfait chez eux;

leurs oreilles sont couvertes d'une mince pellicule derrière les yeux. La baleine entend les sons les plus légers à des distances considérables, excepté dans le moment ou elle jette l'eau par les ouïes, et c'est alors que les harponneurs s'en approchent pour les frapper. Ce qu'on appelle *fanons de baleine*, est adhérent à la mâchoire supérieure, et se compose de lames minces et parallèles; on en a vu qui avoient jusques à quatre pieds de long. Il y en a ordinairement trois cent cinquante de chaque côté; mais quand le poisson est vieux, il y en a beaucoup plus. La baleine ne porte qu'une fois en deux ans. La fidélité du mâle et de la femelle surpasse tout ce que nous avons pu dire même de la constance des oiseaux. Anderson nous apprend que quelques pêcheurs ayant vu deux baleines mâle et femelle qui nageoient de compagnie, en frappèrent une qui fit une longue et terrible résistance; d'un seul coup de queue elle renversa un bateau monté par trois hommes, et tous allèrent au fond. L'autre baleine ne quitta pas sa compagne, et la secourut de tout son pouvoir jusqu'à ce que celle qui avoit été frappée d'abord eut succombé sous le nombre de ses blessures. Alors l'autre, ne voulant point survivre à sa perte, se coucha, en mugissant, sur le cadavre, et partagea son destin. La baleine porte 9 ou 10 mois, et alors elle est plus grosse que d'ordinaire. L'embrion, quand il commence à prendre une forme, a environ dix-sept pouces de long, sa couleur est blanche; mais quand la baleine est délivrée, le petit est noir, et de dix pieds de long à peu près. Généralement la baleine ne donne qu'un petit à la fois, et jamais plus de deux. Pour l'allaiter elle se couche sur un côté à fleur d'eau, et le petit s'attache à ses mamelles. Sa tendresse pour son fruit est extrême. Les petits ont reçu des matelots le nom de *courtes-têtes;* ils tettent pendant un an, et au bout de ce temps ils sont si gras qu'ils peuvent fournir chacun plus de 50 barils d'huile.

En voilà assez sur l'histoire naturelle de cet extraordinaire animal; nous pouvons maintenant en venir à la manière de pêcher la baleine.

Cette pêche commence en mai, et dure jusqu'en juin et juillet; mais que les vaisseaux aient été heureux

ou non, il faut quitter les parages vers la fin d'août pour ne pas s'embarrasser dans les glaces qui obstruent la mer à cette époque : de sorte qu'ils arrivent ordinairement chez eux dans le courant de septembre ; mais un vaisseau, qui a été heureux dans sa pêche, peut retourner en juin ou juillet. Voici comme on pêche ce monstre marin :

Quand tout est prêt pour l'opération, les pêcheurs écoutent s'ils entendront souffler une baleine ; alors ils crient : *fall! fall!* Chaque vaisseau jette sa chaloupe à la mer, et dans chaque bateau sont six ou sept hommes. Ils rament jusqu'à ce qu'ils soient assez près de la baleine ; alors le harponneur la frappe d'un dard barbelé, appelé harpon. Cette opération demande beaucoup d'adresse. En effet, le dard ne pourroit jamais percer l'os de la tête ; il faut, par conséquent, attraper une place de chair qui se trouve près des ouïes, et le harpon s'y enfonce aisément. Aussitôt qu'on a atteint l'animal, on lui lâche une quantité considérable de corde, pour l'empêcher de faire chavirer le bateau, ce qu'il feroit inévitablement en plongeant sous l'eau. La baleine tire cette corde avec tant de violence, que si on ne la mouilloit continuellement, elle prendroit feu par la friction sur le bateau. La corde qui est attachée au harpon est de six à sept brasses de long. On l'appelle l'avant-coureur, et elle est faite du chanvre le plus fin et le plus doux, pour qu'elle puisse glisser plus aisément. On ajoute à celle-ci d'autres cordes de quatre-vingt-dix ou cent brasses chacune, et quand ce n'est pas assez, on en emprunte aux bateaux voisins. L'homme qui est au gouvernail porte son attention sur le mouvement de la corde, et il dirige son bateau de manière à toujours avoir l'animal devant soi ; car la baleine entraîne le cordage avec tant de rapidité, que si la chaloupe n'étoit pas dans une direction parfaitement droite, elle pourroit chavirer. La poursuite continue jusqu'à ce que la baleine soit entièrement épuisée.

Planche dixième. — Un Aigle saisissant un Faon, et menaçant un Serpent.

L'AIGLE est un habitant des montagnes; il recherche les déserts; il n'est guère connu en Europe, que dans les Alpes et sur les sommets arides du Tyrol et des montagnes de la Carinthie.

Les poëtes ont beaucoup exagéré les forces de l'aigle, en supposant qu'il pouvoit enlever des enfans, et même de gros moutons, et les porter au loin dans son aire pour servir de pâture à ses petits.

La vérité est qu'il attaque les animaux les plus forts : mais il les dépèce sur place, et ne les emporte que par lambeaux.

Tel est le malheureux sort du pauvre faon que vous voyez entre les serres de l'oiseau rapace et cruel. Cet aigle n'est pas même effrayé à l'aspect de cet énorme serpent qui entoure de ses replis le tronc d'un gros arbre : vous voyez qu'il le menace et s'avance pour le frapper de son bec acéré, sans abandonner pour cela sa victime.

Antonie demanda s'il y avoit des serpens aussi gros. Je lui répondis que tel n'étoit point à beaucoup près le volume des serpens les plus redoutables de l'Europe, et qu'on avoit voulu représenter un serpent gigantesque d'Afrique, serpent nommé *Boa* par les naturels, et *Constricteur* par les naturalistes, parce qu'il étouffe, en se roulant autour d'eux, les plus gros animaux, tels que les bœufs, les cerfs et même les buffles dont il veut faire sa proie.

Les naturels, pour détruire ce serpent, le surprennent dans cet état de torpeur qui s'empare de lui après ses repas gloutons; mais, par une sorte d'instinct qui ressemble à de la raison, le boa prend de grandes précautions pour éviter l'homme, son ennemi naturel. Avant d'engloutir l'énorme animal qu'il a tué, il visite le lieu où il se trouve, et examine avec soin tout le pays environnant à une distance considérable, dans l'intention de voir s'il n'y a pas près de lui des



Un aigle saisissant un faon et menacant un serpent

nègres ou quelque fourmilière. Il craint les fourmis au plus haut point : en effet, quand il a dévoré un cadavre tout entier, son corps est si gonflé qu'il est incapable du moindre mouvement jusqu'à ce que son énorme repas soit digéré. C'est dans cet état d'impuissance absolue que les nègres le surprennent et le tuent, puis ils se régalent tout ensemble et de l'animal dévoré et du dévorateur qu'ils considèrent comme un morceau délicieux.

C'est aussi dans cet état de léthargie que les fourmis se jettent sur lui et s'en emparent : elles lui entrent à millions dans le corps, par les narines, les oreilles et la bouche; elles se fixent dans ses entrailles, et, au bout de vingt-quatre heures, il ne reste plus de la proie qu'a dévorée le serpent et du serpent lui-même, que l'enveloppe vide de ce dernier.

C'étoit un boa que rencontrèrent, selon Tite-Live, les soldats d'Attilius Régulus, sur les bords du Bagrada en Afrique, et qui remplit l'armée entière d'une si grande terreur : on fut obligé, pour le détruire, d'employer contre lui toute la force des machines de guerre, et de l'accabler sous une grêle de pierres.



Planche onzième. — Les Cerfs et le Chasseur.

Le cerf, à cause de ses formes élégantes, est plus propre que tout autre animal à vivifier un paysage agreste.

Les deux animaux que vous offre ce dessin, sont au milieu d'une forêt, et dans un endroit aquatique. Ils sont l'un et l'autre cerfs *dix-cors*, c'est-à-dire qu'ils ont atteint l'âge où leur bois qui se renouvelle annuellement a atteint le plus grand nombre de ses ramifications. On appelle *andouillers* les cornes naissantes.

Les dessinateurs doivent bien étudier la figure du bois des cerfs, parce qu'elle sert à faire connoître l'âge et la force des sujets.

Un des cerfs représentés dans l'estampe est en repos et dans une sécurité parfaite, mais l'autre est aux aguets, un pied déjà levé, et tout prêt à prendre la fuite, dès que le premier bruit alarmant aura frappé son oreille. A l'attitude de celui-ci, l'on devine qu'il vient d'entendre au milieu des buissons le perfide chasseur qui s'apprête à le coucher en joue : mais lui et son svelte compagnon seront bien loin avant que la détente fatale soit partie.

Comme il n'est pas facile de surprendre les cerfs au gîte, on leur fait ordinairement une chasse en règle. Il faut pour cela une meute nombreuse et un grand attirail de piqueurs ; aussi cet amusement est-il dispendieux, et réservé seulement aux grands personnages.

Le grand, le majestueux cerf d'Allemagne se retire dans le mois d'août, ou dans les commencemens de septembre, au fond des forêts les plus obscures, où il demeure tout le jour : si parfois il quitte ces demeures sauvages, ce n'est guère que pendant la nuit, et il y retourne sur le point du jour, ou même auparavant. Sa retraite favorite est celle qui peut lui fournir les moyens de se coucher, et de se rouler dans l'eau ; peu lui importe qu'elle soit stagnante. C'est vers ce temps qu'il

PL. I.



Les Cerfs et le Chasseur.

a acquis son parfait degré de beauté, qu'il est le plus recherché pour la table, et que son bois est le plus utile en médecine. Le cerf de ce pays, parvenu à toute sa croissance, a généralement de douze à quatorze palmes de haut.

Il y a diverses manières de prendre ce bel animal pendant l'été : quelquefois on le chasse à la meute, comme en Angleterre ; mais on a encore un moyen qu'on appelle la corde d'attrape. Cette méthode demande peu de dépenses, peu de chasseurs et un seul chien. Quand une horde de cerfs s'est retirée dans une partie du bois propre à cette espèce de chasse, par le moyen d'arbres contigus, les chasseurs forment un cercle de cordes, puis ils se cachent à une certaine distance à l'entour. On fait lever le cerf, et au moment où il veut franchir la corde, le chasseur le plus proche tire avec un succès assuré. La précaution qu'il faut observer, c'est de ne pas tirer en trop grand nombre à la fois, autrement le cerf reculeroit, et n'essayeroit pas de franchir les cordes.



Planche douzième. — Porteur d'eau, et Blanchisseuses russes.

Cette estampe et les trois suivantes ne sont pas *lithographiées*, mais gravées au burin. Cependaut elles se rapprochent encore de la manière du crayon, et vous pouvez, mes enfans, les copier comme les autres.

Les personnages sont au nombre de trois : le premier est un porteur d'eau qui vient de casser la glace pour puiser de l'eau, et en remplir le tonneau qu'il promène dans les rues de la ville, afin de la vendre en détail, et de s'en faire un moyen de subsistance.

Quoique aguerri contre le froid, il ne se sert pas d'un seau à anse; il a adapté à ce vase un long manche de bois qui le préserve d'un contact glacial.

Les femmes placées près de lui son moins craintives, ou, pour mieux dire, forcées par la nécessité à lutter de plus près contre l'effet de l'inclémence de la saison; elles tordent avec les mains, et frappent avec leur battoir le linge imprégné de particules glacées.

Observez enfin la forme du tonneau, qui est une espèce de baquet plus étroit par en haut que par en bas. Façonné de cette manière, il est moins sujet à déborder par les cahotemens du traîneau.

Pour qu'un tableau offre de l'intérêt, il faut que le sujet en soit convenablement choisi et d'une explication facile. Les compositions historiques ont en cela un grand avantage sur celles d'invention. Vous cherchez dans les traits du principal personnage, non-seulement l'expression propre à l'action représentée, mais encore les affections ou louables ou vicieuses que lui donne l'histoire.

Après les sujets historiques, nous devons faire cas de ceux qui traitent des usages et des mœurs des peuples, et même des simples costumes. Ici l'instruction se joint à l'agrément.

Dans tout tableau, soit d'histoire, soit de genre, la plus grande difficulté est de grouper les personnages, de les lier sans confusion, et de les isoler sans les désunir.



Porteur d'eau et Blanchisseuses Russes.

Ayez soin surtout que les groupes, les masses et les détails s'accordent parfaitement entre eux; qu'ils ne paroissent ni trop grands ni trop petits, relativement au cadre qui entoure le tableau. Un pareil tableau bien ordonné est en quelque sorte une perspective d'après la nature. C'est comme si vous découvriez les objets à travers une fenêtre dont l'ouverture sert de bordure, et par conséquent circonscrit les limites de la scène.



Planche treizième. — Transports de quartiers de Glace.

La rigueur de l'hiver à Saint-Pétersbourg donne à la glace une épaisseur dont nous ne saurions nous faire une idée dans un climat aussi tempéré que celui où nous avons le bonheur de vivre.

Voyez comme on transporte par quartiers ces blocs qui doivent servir à remplir des glacières, et à préparer pendant l'été des breuvages rafraîchissans.

La représentation de la glace demande une attention très-sérieuse ; si on ne lui ménageoit une sorte de transparence, elle ressembleroit à des blocs de pierre, à des fragmens de rochers ; mais ceux-ci se reconnoîtroient encore à des signes distinctifs, tels que de la mousse, des éclats, et à quelques traces de végétation parasite.

Ah ! maman, dit Antonie, permettez-moi de lire à mon frère ce que j'ai vu dans l'ouvrage de M. Valenciennes, sur la manière dont on doit rendre les rochers.

« Nous croyons nécessaire, dit cet écrivain, de prémunir contre la pratique de certains artistes qui se servent de petites branches d'arbre et de pierres pour dessiner des arbres entiers et de gros rochers. Ils croient faire d'après nature, et certainement ils s'abusent ; car plus ils copient cette nature avec justesse, et plus ils ajoutent à la fausseté.

» La conformation d'une branche a un tout autre caractère que celle d'un arbre entier ; la contexture de son écorce est très-différente de celle du corps auquel elle appartient, et le moindre connoisseur ne sauroit s'y tromper ; un botaniste, et même un jardinier un peu instruit, savent, en la voyant, l'âge de cette branche, et la place qu'elle doit occuper sur l'arbre.

» On sait bien que Ruisdaël, quoique très-habile homme, s'est souvent servi de ce moyen qui est très-commode, en ce qu'il dispense de sortir de son atelier pour aller consulter la nature ;



Transports de quartiers de Glaces.

mais aussi la plupart des arbres de ce maître, pour la partie du tronc et des branches, ne sont copiés que d'après des morceaux de bois qui se trouvent dans les fagots.

» Les pierres offrent les mêmes inconvéniens pour les cassures auxquelles les naturalistes ne se tromperont jamais, ni même les artistes qui ont étudié la nature. Ainsi, lorsqu'on voudra se servir de ces fragmens, il ne faudra en copier que les masses, et seulement pour ce qui concerne la couleur; car les formes et les détails ne ressemblent en rien à ceux d'un rocher, et ne peuvent servir de modèle pour représenter de grandes masses. »



Planche quatorzième. — Divertissemens russes.

Cette estampe, mes amis, représente une fête foraine ; ayez soin, en la copiant, d'en bien détacher les masses et les figures ; empêchez, par exemple, qu'on ne confonde ces bateleurs, ces paillasses, avec les figures de leur propre tableau, sur lequel est l'indication de divers exercices ou tours de force.

Les maisonnettes sont en bois, c'est-à-dire en troncs d'arbres superposés, et plus rarement en planches. Il faut faire sentir, par les hachures, que les diverses pièces de cette charpente sont rondes, et que ce ne sont pas des planches toutes plates.

Le costume européen adopté par tous les Russes au-dessus du commun, tranche avec l'habillement antique des paysans, et rend celui-ci encore plus pittoresque. Les cavaliers que vous voyez sur la gauche ont l'uniforme que presque toute l'Europe a adopté pour les dragons.

A droite sont les escarpolettes singulières dans lesquelles les habitans de la Russie, de tout âge, de toute condition, aiment beaucoup à se faire tourner pendant des heures entières. On a adopté, il y a peu d'années, en France, ce genre de balançoire : vous en voyez aujourd'hui à Tivoli, et dans tous les jardins publics.

C'est aussi des Russes que nous sont venues ces montagnes de charpente où l'on glisse si rapidement à l'aide de chars retenus par des rainures, sans qu'ils puissent jamais dévier de la route qu'on leur a tracée (1).

(1) Avant que l'on eût construit des *Montagnes Russes* aux environs de Paris, l'éditeur avoit publié une description très-exacte de ce divertissement. Il se trouve dans l'ouvrage sur la Russie, faisant partie de la collection des Mœurs et Costumes.



Divertissemens Russes.

Plus le climat est froid, plus il est propre à engourdir les membres, plus les Russes sentent le besoin des exercices violens. Aussi ils sont dans tous leurs mouvemens d'une agilité remarquable, et le disputent sous ce rapport à la légèreté dont se vantent les Français.



Planche quinzième. — Intérieur d'une Chaumière russe.

Cette dernière estampe nous transporte encore dans le climat glacé de la Russie ; mais les habitans de cette chaumière ne se sentent pas du froid extérieur. Un énorme poêle constamment entretenu y fait régner une température souvent très-élevée. Le dessus de ce poêle étant la partie la plus chaude de l'appartement, les paysans russes y dressent leur lit.

Au milieu est ordinairement une grande perche à laquelle on attache un drap, pour y suspendre et y bercer un enfant, comme dans un hamac à bord des vaisseaux.

Je terminerai, mes amis, cette dernière leçon par des considérations sur la forme que la nature même des choses prescrit de donner, soit aux tableaux, soit aux estampes.

Derniers Cadre et Planche.

La forme circulaire est celle qui, au premier aperçu, devroit le mieux convenir aux tableaux, même d'histoire ou de paysage; c'est aussi celle qui est la plus heureusement choisie pour les portraits. En effet, tous les points du cercle qui forment et les diamètres et la circonférence, sont également éloignés de l'œil, et la figure circulaire donnée au tableau deviendroit la base d'un cône idéal dont le sommet aboutiroit à l'œil du spectateur.

Cependant, les artistes se sont accordés avec raison à préférer la forme d'un carré parfait, et le plus souvent d'un parallélogramme ou carré oblong, placé dans le sens de sa plusg rande largeur. Le motif est que, dans un plan circulaire, les deux côtés du tableau seroient désagréablement tronqués.

La proportion ordinaire pour les tableaux d'histoire est de quatre et un tiers de large sur trois un tiers de hauteur. Pour les paysages, trois et demi de large sur deux et demi de hauteur; et



Interieur d'une Chaumière Russe.

quelquefois, pour des triomphes et des batailles, les dimensions sont quatre et demi de large sur deux et demi de haut (1).

Quelquefois, on est obligé de s'écarter de ces mesures par diverses considérations particulières. Par exemple, il faudra que le tableau couvre un plafond ou une muraille d'une étendue donnée; o bien un maître, pour exercer son elève, lui prescrira, à dessein, un cadre inusité. M. Valenciennes, dans ses *Elémens de Perspective*, recommande aux commençans de « composer des cadres dont les » formes seroient les plus baroques, comme les rhomboïdales, ovales très-allongées, parallélogrammes » très-peu larges, anciens panneaux bien maniérés et chantournés; enfin de ne quitter ces cadres » ingrats et désagréables que lorsqu'on sera parvenu, par la manière adroite dont on les aura remplis, » *à masquer leur défectuosité réelle.* »

Des soins indispensables me forcèrent d'interrompre ces entretiens, j'abandonnai mes deux enfans à la seule direction de M. Deronville, leur maître. Ils firent, grâce à ses bontés, des progrès rapides; ils acquirent la connoissance pratique de toutes les règles de la perpective; mais j'eus dans la suite plus d'une fois à me féliciter d'avoir écarté, par des explications familières, tout ce que les définitions de la science auroient eu d'aride et de rebutant.

(1) Ces nombres sont abstraits, et n'expriment que les dimensions relatives. Ainsi le tableau de paysage aura, suivant les occurrences, ou trois toises et demie, ou trois pieds et demi, ou trois pouces et demi de hauteur, etc. Nos estampes sont faites d'après cette mesure. Elles ont quatre pouces trois lignes de hauteur, et six pouces quatre lignes de largeur.

FIN.



